

**MARIRÌ MARTINENGO, *La voce del silenzio. Memoria e storia di Maria Massone, donna "sotratta". Ricordi, immagini, documenti.* Génova: ECIG, 2005. 106 págs. 10 euros.**

En 1916, Edith Stein leyó en la Universidad de Freiburg su tesis doctoral, que dedicó a su madre y tituló *Zum Problem der Einfühlung* (*Sobre el problema de la empatía*).<sup>1</sup> Pienso que, con esta tesis, Edith Stein dio el corte de la diferencia sexual en el positivismo (llamado también epistemología de la objetividad) porque no colmó un vacío en el método filosófico de su tiempo ni tampoco añadió la empatía a lo que ya había, sino que hizo filosofía eligiendo ser mujer, no a pesar de su sexo. De esta manera, sin desechar ni ir en contra de lo aprendido en la universidad, puso la empatía –un método de conocimiento usado por las brujas y por las madres, por ejemplo- a disposición de las mujeres y los hombres amantes del conocimiento científico.

Al feminizarse la universidad en el último tercio del siglo XX, algunas alumnas descubrimos con sorpresa que, yuxtapuesto al positivismo, había un legado de conocimiento universitario de más sustancia y menos bulto, un legado que no entraba en diálogo con lo que oíamos explicar en clase sino que brillaba por sí solo, a la espera de atención. Es decir, descubrimos que el conocimiento científico no era uno sino que desde finales del siglo XIX había una tradición femenina de investigación que, sirviéndose también ella del método crítico, no se dejaba seducir por la pretensión de objetividad –una pretensión impracticable- sino que se dejaba llevar por el amor al conocimiento y a lo conocido.

Lo que hace Marirí Martinengo, historiadora miembro de la Librería de mujeres de Milán, en este libro sorprendente, es beber de esas dos tradiciones con la naturalidad de quien sabe que la historia es la historia de las mujeres y, sin alarde alguno, componer un método historiográfico que hace de lo personal, político con una mediación inesperada en la universidad: la llamada de una antepasada que, desde niña, le ha poseído sin quitarle libertad. *Me ha llamado desde siempre—escribe—; como llaman los muertos, claro, o, mejor, en su caso, la muerta: con un lenguaje de signos, de síntomas que tomaban, en una primera época, cuando yo era muy pequeña, formas distintas cada vez; Ella, en cualquier caso, ha habitado siempre en mi alma y en mi cuerpo* (p. 19).

La antepasada que persistió en su llamada se llamaba Maria Massone y era la abuela paterna de Marirí, que no la conoció personalmente. Maria Massone fue una mujer sustraída a la historia: sustraída a la historia porque fue internada en una Casa de Salud en 1895, a los 31 años, acusada de una presunta enfermedad del alma, y porque los testimonios de su existencia han sido meticulosamente borrados por el descuido, por el respeto humano, por las peligrosas fluctuaciones de la psiquiatría y por el sufrimiento de sus parientes ante una decisión insoportable. Pero Maria supo dejar su huella en su nieta Marirí, brindándole un legado de sabiduría sobre la historia a cambio de la restitución de su memoria. *Hay una historia viviente anidada en cada una y cada uno de nosotros, -escribe Marirí Martinengo— formada por memorias, por afectos, por señales del inconsciente; no creo que solo tenga valor histórico lo que está afuera, lo que otro ha certificado, la famosa historia objetiva. Yo narro una historia viviente que no rechaza la imaginación, una imaginación que hunde sus raíces en la experiencia personal, historia más verdadera porque no borra las razones del amor, no expulsa las relaciones de su proceso cognitivo* (p. 21).

Maria Massone, hija de Angela Massone (m.1888), había nacido en Génova el 9 de mayo de 1864, en una familia acomodada. Vivió en el centro de la ciudad medieval hasta que se casó el 8 de agosto de 1889 con un arquitecto de Savona. En los seis años siguientes, fue madre de dos niños y tres niñas. Al poco de nacer la última niña, fue internada hasta su muerte en 1924, casi

treinta años más tarde. Sus hijas e hijos no la conocieron, ya que fueron criados por nodrizas en el campo y no la visitaron durante su internamiento. *Ella, como tantas otras desdichadas*, -escribe Mariñi Martinengo- *tuvo la desgracia de vivir en el momento de máxima agresividad de la ciencia psiquiátrica. Su caso me recuerda, y es solo un ejemplo, el de la escultora francesa Camille Claudel. También la artista había nacido en 1864, también ella fue encerrada en una institución, en la que llevó, también ella durante treinta años, hasta la muerte, una vida de reclusa* (p. 61).

¿Cómo poner en palabras y narrar la historia viviente que anida dentro de cada cual? Mariñi Martinengo propone en este bello libro partir de la carencia, del descuido y de las lagunas en la interpretación de lo existente (p. 88), sin prescindir del silencio de su personaje y del silencio en torno a ella, amalgamándolo todo con el mercurio de su propia relación con *Ella*, con la llamada que *Ella* ha dejado en sus entrañas: *Me baso en documentos concretos y controlables: las imágenes que conservo, tuyas y de la familia, las fotografías de los sitios en los que habitó, los objetos que pasaron por sus manos, los datos del registro civil; hago confluir en la narración los recuerdos y los recuerdos de los recuerdos, míos y de otras/os, explícito características psicológicas ocultas en los pliegues de los retratos, sin desdeñar ocasionalmente el abandono a la imaginación anclada en el conocimiento práctico; recojo todos los elementos, animándolos con interpretaciones y reinterpretaciones, y los fundo al fuego de mi relación con Ella*" (p. 90).

"Consideramos incompleta una historia que se ha constituido sobre indicios imperecederos", decía en 1970 el *Manifesto di Rivolta Femminile*.<sup>2</sup> Este libro de Mariñi Martinengo inaugura una práctica de escritura de historia sostenida por alfileres delicadísimos de sentimientos y recuerdos que, paradójicamente, el amor ha vuelto verdaderamente imperecederos.

María-Milagros Rivera Garretas

#### notas:

1. Edith Stein, *Sobre el problema de la empatía*, trad. de José Luis Caballero

Bono, Madrid: Trotta, 2004.

2. Serena Castaldi y Liliana Caruso, eds., *L'altra faccia della storia (quella femminile)*, Mesina-Florenca: Casa editrice G. d'Anna, 1975, p. 173.

**FRIDA KAHLO, Tate Modern, Londres, 9 de junio- 9 de octubre, 2005.**

Siempre que a Frida Kahlo le preguntaban cuál de sus pinturas consideraba su mejor obra, ella respondía que *Mi nana y yo* o *Yo mamando*.<sup>1</sup> Realizada en 1937, esta imagen alude a la imposibilidad de la artista de haber sido alimentada con la leche materna debido al embarazo de su madre mientras ella aún era una bebé. Los padres de la pequeña Frida contrataron una no-driza indígena para que la amamantara. La imagen nos remite a un tema muy frecuente en la iconografía cristiana -a partir de la época del arte gótico- como es la llamada Madonna de la leche, o sea la Virgen María dando el pecho al niño Jesús, del cual Kahlo lleva a cabo una interesantísima deconstrucción. Por un lado, la imagen ya no es la de madre-niño (la maternidad más recurrente en el arte europeo) sino madre-niña. La niña es un autorretrato de la pintora que mantiene cuerpo de bebé pero rostro de mujer adulta, la mujer que, aunque formada, se sigue alimentando de su madre y de la relación con ella. La madre, claramente indígena, porta una máscara precortesiana que representa a la diosa terrestre Cihuacoatl, la madre dadora de vida y de cuyo regazo, según la mitología azteca, brotan todas las plantas. Están presentes, pues, las dos culturas que nutrieron el arte de Frida: la indígena contemporánea y la prehispánica, ambas representadas por dos mujeres; aspecto que, en mi opinión, comunica que la pintora está elaborando una genealogía femenina en cuyas raíces ancestrales ella se apoya, como mujer, como artista y como mexicana. Por otro lado, el seno del que ella se nutre parece ser visto a través de rayos X y las glándulas femeninas se asemejan a florecillas imbricadas, ya que la artista también se alimenta de la naturaleza al igual que el mundo natural, con su exuberante vegetación, se nutre de la lluvia, cuyas gotitas son similares a

gotas de leche. Como se ve esta pintura nos habla de la continuidad de la vida mediante la relación con la madre, relación que no se rompe jamás y que es origen de energía vital.

Aparte de *Mi nana y yo*, en la exposición de la Tate Modern se pudieron contemplar alrededor de ochenta obras de Frida Kahlo, cifra que nos da una idea de la importancia de esta muestra si se tiene en cuenta que, actualmente, se contabilizan catalogadas poco más de doscientas obras de su autoría. La institución londinense pudo contar con el apoyo de casi todos los museos del mundo que conservan obras de Kahlo, la mayoría americanos, como el MALBA de Buenos Aires o el Museo de Arte de Phoenix (Arizona). Aunque la aportación más numerosa provino del mexicano Museo Dolores Olmedo Patiño, cuya fundadora, ya fallecida, heredó la gestión del fideicomiso Rivera-Kahlo, y fue directora del museo de la Casa Azul, la casa natal de Frida, durante muchos años. Pero, sin duda, uno de los más destacados valores de este evento, es el haber mostrado un gran número de obras pertenecientes a colecciones privadas, algunas de ellas casi imposibles de ver hasta ahora. Así pues, se pudo admirar ¡por fin! el famosísimo *Mi nacimiento* (1932) cuya propietaria, la cantante Madonna, también prestó *Autretrato con mono*, una inquietante obra realizada en 1940.

El criterio del comisariado, llevado a cabo por Emma Dexter y Tanya Barson, conservadoras de la Tate, era presentar a la artista como alguien que “no se justifica por su mitología personal. (...). Es una mirada desde otro ambiente y otras generaciones”.<sup>2</sup> De este modo, no se presentaron fotografías ni se vendió ningún objeto, en la tienda del museo, de todos los que alimentan y enriquecen el negocio de la llamada fridomanía. Sí se publicó un muy cuidado catálogo, con textos de las comisarias y de Raquel Tibol, la historiadora del arte mexicana que conoció a Frida en sus últimos años de vida y que ha reunido y editado todos los textos que se conservan escritos por la artista.

La exhibición presentaba una disposición fundamentalmente cronológica, lo cual permitía ir comprendiendo la evolución plástica del estilo y de la iconografía de esta artista. De esta manera, en las primeras salas se colocaron

los cuadros pintados en la década de los 20 y de los primeros 30, entre ellos el primero en el que Kahlo se autorepresentó junto a su marido, llamado *Frida Kahlo y Diego Rivera* (1931), obra que copió de una fotografía nupcial. Sorprende la diferencia de tamaño de ambos cónyuges que si bien era real aquí parece exageradísima. Recuerda a lo que, para estudiar ciertas obras de la Antigüedad, se ha dado en llamar "el tamaño relativo" es decir que el tamaño de los personajes se construye en función de su importancia social; los egipcios, por ejemplo, representaban siempre muchísimo más grande al marido que a la mujer. Kahlo aquí tenía 24 años y se acababa de convertir



Frida Kahlo: *Abrazo de amor*

en la mujer del pintor más famoso de México, que tenía 45 y dos matrimonios anteriores; seguramente eran estos comentarios los que ella oía repetidamente por parte de su familia, de sus amigos, de la prensa, etc. Rotundamente él está representado como pintor, con la paleta y los pinceles en la mano, en cambio no hay ningún atributo que nos hable de Frida como pintora. Encontramos aquí una pretendida modestia, como si la artista pensara, y así lo quisiera comunicar, que él era el artista importante, y ella tan sólo su mujer. Se trata de una postura históricamente común a muchas creadoras que, estando casadas con artistas reconocidos, infravaloran su propia obra en relación a la de ellos. Sin embargo, según mi modo de ver, sólo se puede encontrar esta postura en este cuadro de Frida, la obra de una jovencísima y fascinada recién casada. Poco a poco, al ir viviendo, viajando, pintando... Kahlo desarrolló un lenguaje original y muy personal en el que la falsa modestia no tuvo cabida.

Otras pinturas imprescindibles, dentro de la trayectoria artística de Kahlo, que también la Tate brindó la oportunidad de apreciar, son *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), *Henry Ford Hospital* (1932), *Unos cuantos piquetitos* (1935), *El suicidio de Dorothy Hale* (1938), *Lo que el agua me dio* (1938) o *Autorretrato de pelona* (1940). Espero que la contemplación directa de todas estas obras en Europa, desarme definitivamente la tan oída afirmación de la falta de conocimientos técnicos de Kahlo, o las críticas que valoran únicamente su gran originalidad iconográfica al tiempo que explican que "no fue una gran pintora". Su técnica artística se desarrolló a partir de múltiples influencias autóctonas en conjunción con su admiración por el paciente oficio de los maestros flamencos, a quienes Frida estudió en profundidad. Su pincelada nunca es visceral y pastosa como marcaba la vanguardia europea, sino detallista y minuciosa como había aprendido de sus amados Hermenegildo Bustos y El Bosco.

En la misma sala que la obra de mayor tamaño pintada por Kahlo, *Las dos Fridas*, se encontraba la pintura *Dos desnudos en el bosque* (1939), imagen que se suele interpretar de forma parecida a la anterior. En ésta nuevamente se habla de un desdoblamiento de Frida, la indígena y la europea. Así Herrera comenta que "estas mujeres son los aspectos de la dualidad de



Frida, la indígena y la europea, la reconfortada y la reconfortadora".<sup>3</sup> Frida pintó este cuadro para la estrella cinematográfica Dolores del Río de quien era amiga íntima. La imagen pintada por Frida presenta a dos mujeres amándose en un espacio abierto rodeadas de la naturaleza. Resultan muy sugerentes las raíces tan largas que parecen salir de los cuerpos y profundizar en la tierra, en este sentido, creo atisbar nuevamente la idea de que la relación con la otra es lo que nos permite enraizarnos en el mundo y en la vida. El cuerpo que participa del amor lesbiano, en Frida, es un cuerpo en relación, que recoge toda la energía telúrica y la transforma en vida creativa, simbolizada aquí, otra vez por las grandes hojas, las ramas y los arbustos. En cuanto a la figura del mono es habitual en varios de sus autorretratos.



Frida Kahlo: *Mi nana y yo*.

Frida tenía uno llamado Caimito al que quería mucho y que siempre le servía como modelo para sus dibujos, al igual que todas sus mascotas (gatos, perros, cervatos, loros, pericos, etc.). En las iconografías tradicionales el mono es símbolo de lujuria, lo cual, obviamente sexualiza de manera explícita el tema. El hecho de que el monito esté observando directamente a las mujeres y que ellas parezcan no verlo, me hace pensar en alguna idea relativa a la mirada masculina, o a la mirada de la sociedad que no suele aceptar fácilmente este tipo de relaciones.

Aparte del criterio temporal, en la muestra se dedicaron respectivamente tres salas a tres géneros muy cultivados por Kahlo, a saber, el autorretrato, el retrato y el bodegón. En mi opinión destacaría, precisamente, este último, pues quizás sean las naturalezas muertas las obras más desconocidas de la artista mexicana. De la misma manera que muchas artistas de vanguardia, Frida utilizó flores y frutas para significar contenidos de carácter sexual; pero también fueron un medio para expresar sus sentimientos relacionados con la política del momento. De esta forma, la artista mostró sandías y cactus desgarrados y sangrantes, así como papayas y nopales que sujetan pequeñas banderas tricolores. En sus bodegones nunca se puede obviar el primitivo sentido de este género, pues la muerte suele presentarse en estos escenarios, ya sea en forma de divertidas calacas o de vasijas funerarias prehispánicas; pero aún así, da la sensación de que, una vez pintados por Frida, piñas, cocos, girasoles y pitayas ya no puedan significar la muerte, más bien sólo la vida; y aún más, la vida eterna. Sus naturalezas muertas son, como la última pintada por Remedios Varo, naturalezas muertas resucitadas.

Y para acabar la visita, en la última gran sala se encontraba, como no, la completa manifestación de su cosmogonía personal, la pintura, datada en 1949, *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl*. Aquí el día y la noche, con la tierra y la luna, poseen unas grandísimas manos de las que salen multitud de raíces profundas y con las que sostienen a la diosa de la tierra Cihuacoatl que, a su vez, abraza a Frida quien acoge a Diego. En el conjunto también aparecen gran cantidad de especies típicas de la flora mexicana (distintos cactus, la flor de manita, el

maguey, etc.) y también un perro izcuintli, raza autóctona de México. Kahlo tenía uno así, llamado el señor Xólotl, como el guardián de la muerte en la mitología azteca; Frida y Diego lo adoraban y aquí ella lo pintó con una inmensa ternura. Así, el universo, la diosa madre, Frida, Diego, las plantas, los animales... la vida y la muerte, se funden todos en una muy bella pirámide de amor, entretejida con los deseos de trascendencia de la artista.

Elina Norandi

### **Notas:**

1. Ver Hayden Herrera, *Frida Herrera Kahlo. Las Pinturas*, México: Diana, 1998.
2. Citado en "La Tate Modern descubrirá toda la grandeza de la obra de Frida Kahlo", *El País*, 24 de febrero de 2005, p. 33.
3. *Ibidem*, p. 127.



**Margarida Porete, *El espejo de las almas simples*, Edició i traducció de Blanca Garí, Madrid: Ediciones Siruela, 2005, 239 pp.**

*El Miroir des âmes simples* de Margarida Porete gaudeix d'una nova edició al castellà. Ediciones Siruela va presentar l'any passat *El espejo de las almas simples* traduït per Blanca Garí. En realitat es tracta d'una revisió de la traducció que la Blanca havia publicat fa 10 anys a Icaria i que va servir per a donar a conèixer l'obra de Margarida Porete al nostre país. En aquell moment la traducció de la Porete significava portar a la llum l'obra d'un dels testimonis més importants de literatura religiosa femenina de l'Edat Mitjana. Era un moment en què el moviment espiritual femení del segle XIII es començava a conèixer amb profunditat i la traducció al castellà, juntament amb les traduccions que ja s'havien fet a altres llengües modernes, va contribuir a aquest ressò.

La nova edició presenta lleugeres modificacions respecte el text publicat fa 10 anys. Són variacions que fan, si cap, més acurada la traducció i li proporcionen una musicalitat al text encara millor que la que tenia, tot i que essencialment continuï sent el mateix.

És nou l'estudi introductori, l'aparell crític i la bibliografia que ha estat revisada inclouent-hi les investigacions més recents sobre Margarida Porete. Pel que fa a la introducció cal dir que en poques pàgines s'ofereix una excel·lent panoràmica del context en què visqué l'autora, la narració del procés que la portà a la foguera i una anàlisi succinta del llibre la claredat de la qual facilita l'entrada a una lectura no gens fàcil com és la del *Miroir*.

L'escriptura en llengua materna de l'experiència mística i de la qual Margarida n'és una de les màximes representants, és un dels testimonis més clars d'un moviment europeu que suposà una autèntica revolució espiritual i que té el seu punt culminant al llarg del segle XIII. L'aparell crític de la present traducció busca contextualitzar el *Miroir* dins d'aquest panorama occidental europeu. I encara que no pretén abastar-lo tot, les referències a altres obres de literatura mística són constants. Sobretot les de dones com Hadewijch d'Anvers, Matilde de Magdebourg i Beatriu de Nazareth, contemporànies de Margarida, i que representaren, com ella, una transformació profunda no només en la manera d'entendre l'espiritualitat, també en la manera de transmetre-la i representar-la. L'amplíssim coneixement que l'autora de la traducció té d'aquestes escriptores místiques enriqueix en molt la lectura del *Espejo*; les paraules de Margarida Porete ressonen en altres textos i enxampen l'horitzó cap a altres experiències que, coincidint amb la seva, la fan més propera, i ajuden també a fer-la més accessible. Però també les referències a Maître Eckhart, qui molt probablement coneixia l'obra de Margarida, són abundants o també les d'escriptors místics anteriors a ella com Bernat de Claravall o Guillem de Saint-Thierry.

Així doncs, el conjunt de l'edició queda enriquit per totes aquestes noves aportacions que li proporcionen un interès molt més gran.

Ens alegrem doncs, d'aquesta nova edició de *El espejo de las almas simples* de Margarida Porete. El fet que en aquesta ocasió hagi estat Siruela -una editorial amb una línia de publicació de textos relacionats amb l'espiritualitat- la que es fes càrrec de la traducció, dóna al llibre unes molt bones perspectives de difusió. I això fent referència a una escriptora de l'Edat Mitjana sempre és motiu de celebració.

Rosamaria Aguadé Benet

**Annarosa Buttarelli, *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2004**

Con las obras de María Zambrano pasa lo que ella decía que pasaba con algunas ciudades: el contacto con ellas obliga, como en los juegos, a “pagar prenda”, porque es algo que implica y compromete y “si no, no vale”; en este sentido, justamente, adquiere un valor singular el libro de Annarosa Buttarelli, fruto del compromiso y testimonio de un esfuerzo de reflexión sobre los textos zambranianos que pone de manifiesto tanto lo que esta autora aporta a una civilización, necesitada de “algo radicalmente nuevo” (p. XI), y muy especialmente al pensamiento filosófico femenino, así como las posibilidades de lectura enriquecedora que esta perspectiva concreta abre.

Los múltiples trabajos aparecidos a lo largo del año 2004, con ocasión del centenario de su nacimiento, han puesto de relieve que se trata de una autora a la que recordamos, entre otras cosas, porque sus escritos parecen estar dotados de la cualidad de hablar para todos, de modo que, de hecho, el número de sus lectores se multiplica reconociéndola como una presencia imprescindible en la actualidad; si entre estos trabajos destaca el de Annarosa Buttarelli es, ante todo, porque, adoptando la posición de “alumna de una maestra exigente” que enseña a transformar la filosofía, pero también la vida y las relaciones que mantenemos con el mundo, como nos dice desde el comienzo, se acerca a estos textos vinculando la fidelidad a los mismos con el empeño en hacer eficaz su contenido, un contenido que hoy es herencia compartida y enseñanza en la filosofía elaborada por mujeres, marco en el que se sitúa el ejercicio de pensamiento y escritura que representa este libro, original y personalmente arriesgado, que acompaña y

orienta en la aproximación a Zambrano, a la vez que evidencia una práctica de lectura característica de este ámbito de recepción que la autora ha contribuido decisivamente a instaurar.

La obra de María Zambrano, cuya meta se podría decir que es encontrar lo que ella llamaba la "palabra liberada del lenguaje" -una palabra que recoge "algo de la esencia germinante de la vida" y es libre porque libera, por una parte, la verdad de lo que es y de lo que puede ser, y, por otra, ese "mundo de la intimidad sin palabras" que necesita expresarse-, adquiere en la lectura que aquí se nos ofrece el carácter de "guía" en un proceso de autotransformación, cuya virtud es abrirnos a la novedad que anida como "secreto" en el corazón de la vida y de la experiencia; esta "palabra", sin embargo, se inscribe en un discurso, difícil de clasificar e interpretar, que atrae e involucra al lector, que le impulsa a pensar y a intervenir, pero cuyo registro "iniático", en ocasiones "profético", pide recomponer la corriente de transmisión en la que se inscribe y también crea. No es extraño, pues, que Buttarelli presente sus consideraciones planteándose, en primer lugar, "cómo se puede leer a una gran filósofa" para poder recurrir a ella y recuperando esas mediaciones que permiten la relectura de la historia.

Aunque hoy resulta ya muy patente que la peculiaridad de la escritura zambraniana no es sólo una cuestión de "estilo", sino que obedece al afán por atender a la vida que discurre por debajo de la historia y la sustenta encontrándole un cauce, resulta de gran interés atender al modo en el que los ensayos que componen esta obra muestran cómo, en el origen del planteamiento zambraniano -de su muy elaborada idea de la realidad y del ser humano, del enorme trabajo de lectura y de reflexión sobre aspectos que desbordan la tradición filosófica occidental- hay, sobre todo, un ponerse en juego a sí misma, partiendo de su propia situación y haciendo germinar sus posibilidades, en una actitud que se concretará en lo que Annarosa Buttarelli caracteriza como "realismo amoroso" (p. 37): un "pensar piadoso, amoroso y encarnado" (p. 27) cuyas implicaciones políticas explicita, así como la atención al lenguaje que requiere, y que será compromiso con las palabras y afán de precisión (p. 67) nacido de una disposición poética respecto a la realidad que la aproxima a la mística en su búsqueda, amo-



rosa también, de la alteridad.

A lo largo de este libro se nos invita a detenernos en páginas muy concretas de la obra de Zambrano, pero todo él está recorrido por una visión unitaria, consecuencia de la familiaridad con la autora, en la que ésta aparece, según indica el título, como “filósofa enamorada”. Bajo el signo del amor propone Buttarelli su versión del filosofar de esta autora que habría introducido una nueva lógica (p. 77), recogiendo el saber de experiencia acumulado por las mujeres (p. 81), una nueva ontología, basada en la relación de alteridad (p. 118), e incluso una nueva teología y fenomenología de lo divino, que opera a través de imágenes (p. 123) y daría lugar a una lectura femenina de escritos tan nucleares como *El hombre y lo divino* (p. 143). En este sentido, la pensadora de la razón poética se nos presenta aquí como pensadora de la “diferencia”, que llega a ser “creadora” a partir de la fidelidad a la inmediatez de la vida y a la riqueza de la experiencia.

El ensayo titulado “Un'altra vita, in questo mondo” es, en esta perspectiva, especialmente clarificador al mostrar cómo el hecho de asumir su condición de mujer como una necesidad a la que obedecer representa un punto de partida irrenunciable y creador de posibilidades –algo de lo que la autora deja constancia en repetidas ocasiones; recuérdese la famosa entrevista de 1986, recogida en la revista *Anthropos* (nº 70/71, 1987) con el título “A modo de autobiografía”, donde narra que, de niña, quería ser, entre otras cosas, caballero templario, pero no podía serlo porque era mujer, y a eso no quería, nunca quiso, renunciar-; asumir la propia y específica condición, lejos de ser renuncia empobrecedora y negativa, le proporciona una referencia que será esencial en su filosofar: “el descubrimiento del pensamiento encarnado” que ha de encontrar su lenguaje (p. 158), palabras en las que expresarse que aparecen como “una especie de don, como una gracia” cuando el abandono de la “voluntad individual” deja espacio a la acción del amor, que conjuga y establece relaciones y cuyo origen está en las “entrañas”, la “sede del padecer”, donde “la confianza radical y la raíz de la palabra” se confunden y se funden permitiendo así la expresión de lo propiamente humano.

Toda la obra zambraniana puede leerse bajo esta clave. Para María Zam-

brano las mujeres constituyen las “entrañas de la Historia”; su vida conforma una corriente que discurre por debajo de los grandes acontecimientos que configuran la Historia y en la que se alojan posibilidades, múltiples y plurales, de “creación”, que ella entenderá como generación, esto es, creación no por imposición, fruto violento del ejercicio de una “voluntad de poder”, sino por germinación de lo recibido, nacimiento de algo nuevo a partir de lo dado. Zambrano reconoce en las mujeres una particular disposición a acoger y albergar, a atender al “orden de las cosas”; su apuesta por la libertad, de la que hablaba antes, es opción por la pluralidad y la heterogeneidad, por la capacidad de encontrar un cauce para lo que germina en la sombra. En esta fidelidad a lo que es y a lo que puede ser cifra la participación específica de las mujeres, que tiene lugar en “instantes de armonía, de adecuada respuesta al orden de la creación”, y la lleva, como explica Annarosa Buttarelli, a incorporar a figuras femeninas, como Antígona, en condición de “coautoras”.

En una entrevista -el documental “Sueño y verdad de María Zambrano”, realizado por José Miguel Ullán para el programa “Tatuaje” de TVE hablaba de la importancia y de la dificultad de acordar el ritmo del propio corazón al corazón del mundo. Éste es el reto y el desafío de su filosofar que, en todo caso, pasa por asumir la propia condición, lejos de asimilarla a ideales importados del mundo masculino.

La forma inédita que María Zambrano introduce en la filosofía, distanciándose de los cánones establecidos, conjuga, como también se nos expone en el libro, la práctica del “deshacer”, que no es destructor, sino al contrario, con la recuperación de las potencialidades de la palabra poética, que busca el modo de decir “lo que no se podría decir de otro modo”. De aquí que su escritura sea “la andadura poetizante de quien está a la escucha del nacimiento del sentido dentro de sí, en cualquier forma que éste se presente: de la imagen, de la asociación, de la alusión, del ritmo. Pero junto al germinar de imágenes, a la recuperación de soluciones poéticas antiguas, hay un trabajo constante de transcripción, de tejido que anuda sentidos que vienen sugeridos desde zonas abisales del ser, para mostrar un camino” (p. 157). Consciente del peligro de aislamiento esteticista que acecha a este tipo de

discurso, Annarosa Buttarelli se pone también “a la escucha” y elabora una lectura apasionada e inteligente que, partiendo del valor del reconocimiento del sentir como raíz del ser y del amor como posibilidad de un nuevo inicio, destaca “enseñanzas” zambranianas, a las que no debería renunciar el pensamiento filosófico que enfoca los problemas del presente.

Para quienes conocemos el trabajo de Annarosa Buttarelli es éste un libro esperado, que no defrauda. El hecho de acabar indicándonos que queda por “buscar una razón que aún no tiene nombre” es indicio de su confianza en la fuerza de esta “filosofía incandescente”, como “sólida fuente de autoridad” capaz de seguir impulsando con sus “enseñanzas” la búsqueda de una nueva y diferente relación con la *verdad*.

Carmen Revilla



**Tiziana Plebani, *Il «genere dei libri». Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*. Milano: Franco Angeli, 2001. 227 págs. 36€.**

“Cada escritura nace de un deseo, de una pasión ..., los libros, que parecen objetos inanimados, ocultan mucho más que ideas”. Comparto estas palabras de Tiziana Plebani, su libro, sin duda, es fruto del deseo de aunar la historia erudita del libro con la atención a lo particular, a lo cotidiano, y con la voluntad de dar espacio a los cuerpos de las mujeres y de los hombres en la historia de lo escrito en la Europa Mediterránea, especialmente en Italia, y es un deseo hecho realidad.

En la historiografía de la escritura y de lo escrito, es decir en la bibliografía que se ocupa de historia de la cultura escrita en Occidente predomina aún en la mayoría de países europeos la corriente más erudita, si bien en los últimos quince años han visto la luz estudios que se inspiran en enfoques teóricos diversos, en la historiografía de la cultura, en la de la historia social, en la de la microhistoria y en la de otras perspectivas historiográficas, pero no se había abierto apenas camino, hasta hace muy poco, la historiografía de las mujeres en el campo de la historia de la escritura y del libro.

Tiziana Plebani constata que en la mayor parte de los estudios sobre historia del libro no se contempla la dimensión sexuada y corpórea de las criaturas humanas y los cambios que la diferencia sexual aporta a lo largo de la historia. En la mayoría de trabajos sobre el

libro y, en general, sobre cultura escrita, las mujeres no están, o si están, comparecen como si fuesen hombres, y los hombres aparecen desencarnados del propio sexo, de las relaciones con lo otro, e incluso de las relaciones familiares, como si todo fuese un poco irreal. Una buena parte de los trabajos sobre cultura escrita aún continúan hablando de la cultura como de una “dimensión asexualada e incorpórea”. La historia de la cultura, como cualquier otro campo de la historia, se ha construido, hasta la revisión aportada por los estudios de las mujeres y por los estudios de la diferencia sexual, sobre la base de un hipotético sujeto universal y neutro. Hecho que, como bien sabemos, es falso, porque el mundo y la historia y, por tanto, la historia de la cultura escrita son dimensiones humanas sexuadas, en femenino y en masculino.

Ha sido —y hace todavía pocos años de ello— desde el campo de estudio de la historia de la lectura donde primero se han dejado entrever cuerpos y sujetos plurales. Diferenciados, predominantemente, por edad, condición social y cultural y menos por razón de sexo, pero han comparecido en los estudios de historia de la lectura y escritura las mujeres, las niñas, niños, artesanas y artesanos, mercaderas y mercaderes, empresarias y empresarios, etc., que antes eran ignoradas e ignorados. Se promovió un encuentro del mundo del texto con el mundo de la lectora y del lector, encuentro que se buscó incluso a través de la individualización de las prácticas que se encarnan en gestos, espacios y hábitos y que ponen en el centro la corporeidad del acto (de la lectura o/y de la escritura).

Si bien la historiografía tradicional que se dedica al estudio de la historia del libro no se ha sustraído al proceso general de ocultamiento y con frecuencia ha hecho del libro un objeto ideado, compuesto y disfrutado casi exclusivamente por elites masculinas, el necesario reequilibrio no vendrá de una historia del libro en femenino. Este enfoque no igualaría las cuentas, más bien generaría un resultado estéril y poco estimulante.

El cambio se puede producir al resituar en el centro de atención la subjetividad, la identidad corpórea que reclama ocuparse de una historia de relaciones en las que los términos de referencia hombre/mujer puedan asumir significados diferentes que se modifican -no son dados una vez para siempre-, sino que cambian, y adquieren, así, una dimensión histórica.

El enriquecimiento y ampliación del cuadro trazado hasta ahora de la historia del libro no reside en el hecho de incluir figuras femeninas, bien presentes en las diversas épocas históricas, sino en el deseo de reconstruir esta red de relaciones, contrastes y alianzas.

Pero, para dar espacio a los cuerpos, a las distintas materialidades hablantes es necesario abrir los ojos y buscarlos y observarlos en la escena de la historia, aunque una buena parte de las fuentes utilizadas hasta ahora y la lectura que de ellas se había realizado no han hecho más que consolidar la ausencia de las mujeres, restituyendo muda la subjetividad femenina y poco visible la masculina que no pertenecía a ambientes aristocráticos por cultura u origen.

Desde hace unos años, investigadoras de la cultura escrita, de la paleografía, de la biblioteconomía y de la bibliología han hecho emerger un gran número de lectoras y de libros destinados o dedicados a mujeres; se han observado y analizado las ideas y representaciones de la lectura femenina cercanas o distintas de las masculinas, se han documentado oficios relacionados con la lectura y escritura en los que aparecen mujeres y hombres, o en los que aparecen básicamente mujeres.

El mantener como vía principal la atención a los cuerpos, a la materialidad, a las prácticas cotidianas ofrece, como señala Tiziana Plebani, las coordenadas para rediseñar el panorama de las y los que vivían en el ámbito de la cultura, y para rediseñar también las dimensiones de la lectura y la escritura en la Edad Media y Edad Moderna.

Los lenguajes del cuerpo y, sobre todo, la oralidad son una riqueza y pueden permitir contestar algunas preguntas de historia del libro, al señalar la alteridad y no sólo la ausencia femenina; ausencia que muchas investigadoras han transformado en ausencia hablante. Las dimensiones de la lectura y de la escritura pueden indicarnos no sólo competencias y capacidades, sino también carencias para dar a conocer un uso diverso de los medios de comunicación y circulación de los textos existentes en un momento y lugar determinados, ello da cuenta de elecciones, preferencias, grandes o pequeñas necesidades y de diferentes valores simbólicos.

Tener presentes las diversas vías de creación y de circulación de los textos impide distorsionar el marco señalando un papel protagonista exclusivo a la lectora o lector individual, ampliando la concepción de "público" del libro y de los escenarios de la transmisión textual.

Estoy de acuerdo con Tiziana Plebani cuando señala que si se quieren rehacer o dibujar de nuevo los cuerpos y recomponer el público femenino del libro es necesario fijar la atención en las prácticas conectadas al libro, que en el caso de las mujeres están menos relacionadas con la propiedad o posesión del libro y con la lectura individual y solitaria, que con los espacios de lectura en alta voz, con las escenas colectivas de escucha y con las formas de circulación del libro y de lo escrito a través del préstamo y del cambio.

Las investigaciones realizadas sobre las lectoras, teniendo en cuenta estos parámetros y atendiendo a la realidad, ha empujado a otras investigadoras a profundizar en el camino iniciado, interrogando la corporeidad que entra en juego en las prácticas de lectura, mediante el análisis del mundo de la representación iconográfica. La lectura ha sido interpretada tradicionalmente como un consumo intelectual, oscureciendo su tradición en cada realidad concreta, en las posturas físicas, en el esfuerzo y/o en el placer que produce; no se ha tenido en cuenta que la lectura es un acto en el que participa todo el cuerpo y no sólo –como se señalaba tradicionalmente– son necesarias la



vista y la mente. La representación visual permite apreciar si es un acto que se practica con libertad o si constriñe a las y los que lo realizan, y hace emerger un ámbito rico de narraciones y también de estereotipos que afectan a las mujeres y a los hombres, a las niñas y a los niños.

La escritura completa la exploración de las posibilidades expresivas y de transmisión a disposición de las mujeres; pero, hasta hace bien poco, sólo algunas historiadoras e historiadores habían tomado en consideración la escritura literaria, la mayoría continuaba utilizando fuentes en las que la escritura pertenece, sobre todo, al campo de la comunicación.

Lectoras y lectores por trabajo o por placer y disfrute, jóvenes de ambos sexos estudiando, madres y padres amorosos e hijas e hijos instruidos, estudiosas, cortesanas, impresores e impresoras, pergamíneros y papeleros, revendedoras y revendedores, regatones y regatonas, talleres de encuadernación, comitentes y bibliófilas, escribanas por obligación o por amor: estas y muchas otras son las imágenes y los cuerpos que aparecen entre las líneas de *Il «genere» dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*. En los archivos de la Península Ibérica se conservan estas y otras tantas imágenes y cuerpos que esperan que los rescatemos del olvido.

El libro de Tiziana Plebani es un ejemplo de los frutos que podemos recoger si revisamos las fuentes sobre historia de la escritura y del libro –ya publicadas-, y/o si leemos las aún inéditas desde la diferencia sexual.

M<sup>a</sup> Elisa Varela Rodríguez